

FEDERMAYER ÉVA

A hitelesség újraolvasása a kortárs (afro)amerikai irodalomban

Danzy Senna posztsoul regénye, a *New People* (2017)

A globális hitelválságok, hamis hírek, „tényeken túli demokráciák” és az identitás-cunamik korában időszerűnek látszik újraakasztani a hitelesség (autenticitás) kérdéskörét, különös tekintettel annak kortárs amerikai jelenségeire az (afro)amerikai *posztsoul* irodalomban.¹ Témám társadalompolitikai kontextusa a történelmi fordulatot hozó fekete polgárjogi mozgalmak utáni „posztraciális” (*post-racial*) korszak, melyben Amerika látszólag úgy törli el a faji/etnikai kategóriák jelenlétét egy magasabb szintű demokrácia ígéretével, hogy közben a rasszal/etnikummal való önmeghatározások eddig soha nem látott sokaságát állítja elő.² Ennek megfelelően az afroamerikai irodalom (és irodalomtudomány) kontextusában világosan észrevehető az újraértelmező és felszámoló törekvések sokasága. Egyfelől látványos a korszak újraracializáló témáira való radikális reflektálás: az írók újraakasztják a tradicionálisan afroamerikainak/feketének tekintett műfajokat, vagy átírják az öröklött és hagyományos afroamerikai/fekete témákat. Másfelől – már-már önképpromboló módon – korábban sérthetetlennek tartott hiteket zúznak össze.

¹ Charles Taylor, Alessandro Ferrara és mások szerint a nyugati gondolkodás 18. századi változása az autonóm és ágenciával rendelkező individuum tételezésével a hitelesség korát készítette elő. A másik másának elismerése (*recognition*) e hitelességnek egyik pillére (STANFORD 2014). Mind ebből az is következik, hogy a kommunikációs ipar fakenews-gyártása is valójában a hitelesség tételezésére épül, csupán egy „igazibb igazság” érdekében. Ennek irodalmi megnyilvánulását vizsgálom többek közt Danzy Sennával foglalkozó fejezetemben. A posztsoul kifejtésével az első fejezetben foglalkozom. A megszokott „afroamerikai” megnevezés zárójeles írásmódját, az „(afro)amerikai”-t a posztsoul nemzedékre utalva használok, jelezve ezzel megváltozott viszonyulásukat a fekete kulturális nacionalizmushoz.

² A kortárs USA társadalmában „világosan körülrajzolható mintázata van a multirassz (*multiracial*) kötődéseknek, amelyek élesen megkülönböztethetők a monorassz (*monoracial*) választásoktól” (MASUOKA 2017, 13).

Ez utóbbi jeles példája Kenneth Warren *What Was African American Literature* (2011) című provokatív, új irodalomtörténete, mely – mint a címében használt múlt idő is jelzi – az afroamerikai irodalmat a múlt kultúrtörténetének lezárt korszakaként taglalja.³ Állítása szerint:

az afroamerikai irodalom olyan posztmancipációs jelenség volt, melynek koherenciáját a Jim Crow szegregáció társadalma határozta meg,⁴ ez utóbbi kezdetét pedig a nemzetnek a [polgárháborút követő] Rekonstrukcióból való kihátrálása jelezte. [...] Az afroamerikai irodalom a Jim Crow faji elnyomás és kizsákmányolás módszeres kikényszerítését és folyamatos fenntartását visszautasító ellenállás kontextusában formálódott. Azzal érvelek tehát, hogy a Jim Crow törvények hatályon kívül helyezését követően az afroamerikai irodalom, bár olykor csak alig észrevehetően, erodálódott (WARREN 2011, 1–2).⁵

A Warren által tapasztalt paradigmaváltást igazolja a korábban „afroamerikai” megnevezéssel megjelenő, ám az 1990-es évektől *multirassz*/többfajú (*multiracial*) vagy *kevertfajú* (*mixed race*) tematikával megjelenő kötetek sokasága, melynek első jelentős képviselője a Naomi Zack szerkesztésében megjelent tanulmánygyűjtemény (*American Mixed Race. The Culture of Microdiversity* [1995]).⁶ Gene Andrew Jarrett irodalmi antológiája pedig kifejezetten az afroamerikai irodalom (gyakran „faji irodalomnak”-nak nevezett) „rassztalanítását” célozza meg. Címével is rasszon túlit és alternatívot ígérve (*African American Literature Beyond Race. An Alternative Reader* [2006]), a kötetben szereplő afroamerikai szerzők novellái és regényrészletei (Francis Harperről, Jean Toomerrel át Toni Morrisonig) kerülnek a (könnyen azonosítha-

³ Warren érvelése megfontolandó, de tanulmányomban tiszteletben tartom az afroamerikai irodalomnak a szegregációt megelőző időszakot is magában foglaló folyamatosságának irodalompolitikai elvét.

⁴ Az eredetileg 19. századi fekete maszkos minstrelszínház-karakter, Jim Crow az amerikai szegregációs törvények emblematisztikus megjelenítője az amerikai kultúrában.

⁵ Az idézet minden esetben a szerző fordítása.

⁶ Lásd a magyar „faj” szó használatáról *A négerség és az amerikai irodalom* (VIRÁGOS 1975, 10–12); továbbá a kultúrák lefordíthatóságának nehézségeiről *Jim Crow örökösei: Mítosz és sztereotípiák az amerikai társadalmi tudatban és kultúrában* (VIRÁGOS–VARRÓ 2002, 338–340). A két kötet egyike sem foglalkozik a kortárs posztsegregációs USA irodalmával és kultúrájával, így értelemszerűen a legújabb, „faj”-jal kapcsolatos kifejezéseket sem alkalmazza. Híján a poszt-soulról megjelent magyar tanulmányoknak, nyelvhasználati irányelvként az amerikai gyakorlatot követem: kerülöm azoknak az angol szavaknak magyar megfelelőit, melyeket a mai amerikai szerzők is kerülnek az angolban (kivéve, ha azok posztsegregációt megelőző szövegekre utalnak: például mulatt, kevert, félvér, negyedvér, nyolcadvér, mesztic, néger); a „néger” helyett „feketé”-t vagy „afroamerikai”-t írok; a legújabbban alkotott szavakat, mint például *multiracial* és *mixed-race* (vagy *mixed race*) idegen hangzásukat megőrizve, tükörfordításban használom („multirassz” és „kevertfajú”).

tó) faji témákat, hogy ezzel is figyelmeztessenek a faji hitelesség korábban túl szűk keresztmetszetű reprezentációs politikájára (JARRETT 2006, 1–3).

Mindezek alapján úgy tűnik, a kortárs afroamerikai posztsoul korszak gyökereitől rendezi át a faji tematikát, mely korábban a faji elnyomás különféle szintjeire és formáira összpontosított.

A fekete amerikai polgárjogi mozgalmakat követő, úgynevezett „posztszegregációs” (*post-segregation*) korszak új nemzedéke ugyanis szakít a racialis hitelességre épülő identitáskonstrukcióval, bár elődeit nem tagadja meg. Tanulmányom első részében a posztsoul korszakot veszem szemügyre, főképpen a posztsoul esztétikát kanonizálni szándékozó afroamerikai folyóirat, az *African American Review* 2007-ben megjelent, posztsoul esztétikának szentelt tematikus különszáma alapján; második részében az újabb nemzedék – több irodalmi kitüntetéssel büszkélkedő – képviselőjével, a fekete indentitású, „kevertfajú” íróővel, Danzy Sennával foglalkozom, és *New People* (2017) című művét elemzem a posztsoul kontextusában. Írásom érvelését a faji hitelesség és identitás vezérmotívuma köré építem.

I. A posztsoul mint a kortárs (afro)amerikai kifejezési kultúra értelmezési kategóriája

A posztszegregációs Amerika társadalmát átrajzoló, faji kisebbségeket kulturális önreprezentációjuk jogával is felhatalmazó politikai intézkedések kétségkívül a fekete amerikaiak életére voltak a legnagyobb befolyással. Ennek egyik kézzelfogható bizonyítéka a fekete polgárjogi mozgalom kezdetétől (1954) nagyjából az 1970-es évek végéig tartó időszak, melyben megszületett a sajátos jelentéssel és jelentőséggel felruházott fekete amerikai (másképpen afroamerikai) kultúra fogalma és kánonja, továbbá e kultúra gyakorlata és intézményrendszere (az oktatási rendszerben, egyetemeken, ösztöndíjprogramokban, könyvtárakban, folyóiratokban, rádió- és tévéállomásokon, a filmiparban és a szórakoztató zeneiparban). A multikulturális Amerika térképét radikálisan átrajzoló fekete/afroamerikai kultúrát ebben az értelmezési keretben a Fekete Hatalom (*Black Power*) ideológiája nyomán áthatotta az afrikai eredetű sorsközösség eszméje, melynek megtestesülése a homogénnek tételezett „fekete nép” volt. Az egyébként történelmileg sokféle eredetű, társadalmi helyzetű és iskolázottságú, ám az amerikai rabszolgaság, továbbá a szegregáció bőrszínnel definiált, faji jellegű kirekesztő intézményei és gyakorlatai miatt hasonló tapasztalati világgal rendelkező „színes bőrű” lakosság számára a Fekete Kultúra öntudatot, tartást, közösségi élményt jelentett, továbbá történelmi jelenlétet biztosított.⁷

⁷Lásd a fekete amerikai kultúrában ünnepelt *Kwanzaa*t, amelyet az afrocenrikus Maulena Karinga professzor és társai alakítottak ki és honosítottak meg az USA-ban. A keresztény karácsonyi

Az 1980-as években induló művész- és írónemzedék azonban szűkösnek érezte maga körül a kulturális teret; a szülők identitásstruktúráját meghatározó elnyomás rendszere számukra már nem vagy egészen másként létezett. Jean-Michel Basquiat graffitijeivel (1970-es évek), Spike Lee filmjeivel (kezdve a korszakváltó *She's Gotta Have It*tel [1986]), vagy a fekete városi élet szinte minden területére kiterjedő hiphop kultúrával olyan paradigmaváltás kezdődött, melyet először Greg Tate (*Cult-Nats Meet Freaky-Deke. The Return of the Black Aesthetic* [1986]) és Trey Ellis (*New Black Aesthetic* [1989]) regisztrált, majd őket követte Nelson George 1992-es tanulmánykötete (*Buppies, B-boys, Baps and Bohos. Notes on Post-Soul Black Culture*),⁸ mely először használta az ifjú nemzedék megnevezésére a *post-soul* kifejezést.⁹ A festészetben David Nichols írása vetette fel legkorábban az új fekete festészet esztétikájának megjelenését (*Painting It Black. African American Artists, In Search of a New Aesthetic* [1989]), Terry McMillan pedig az ifjabb nemzedék irodalmát antológiába rendezve (*Breaking Ice* [1990]), szerkesztői bevezetőjében nyers egyszerűséggel így nyilatkozott: „szabadok vagyunk úgy írni, ahogy nekünk éppen tetszik, részben elődeinknek köszönhetően, és mert az élet körülöttünk megváltozott” (id. ASHE 2007, 610). A paradigmaváltást jelző megszólalások kronológiájában fontos hely jut még a regényíró Paul Beatty humoros látéletének (*What set you from, fool?* [1992]) és Lisa Jones (a polgárjogi idők ünnevelt fekete író-ideológusa, Le Roi Jones/Amiri Baraka lánya) 1994-es, a korszakváltást diagnosztizáló kötetének is (*Bulletproof Diva. Tales of Race, Sex and Hair*). Bár nem volt összhang az új kifejezési kultúra megítélését illetően (Nelson George például jóval visszafogottabbnak és szkeptikusabbnak mutatkozott Tate és Ellis esszéinek lelkendező hangvételéhez képest), mindannyian megegyeztek abban, hogy az

ünnepi időszakkal nagyjából megegyező időben, a hét napon át tartó „pánafrikai” ünnep rítusainak leírását tartalmazza Dorothy Winbush RILEY *The Complete Kwanzaa. Celebrating Our Cultural Harvest* című kötete (RILEY 2002).

⁸ Az összes, általam hivatkozott posztsoullal kapcsolatos szerzőt és címet az *African American Review* posztsoul számának szerkesztőjétől és tanulmányírójától, ASHE-től veszem, aki a korszak jelentős publikációira támaszkodva összeállította az irányzat kronológiáját (ASHE 2007, 609–615).

⁹ A *post-soul* kifejezésben szereplő *soul* (lélek) egyrészt utal az 1950-es években a *Rhythm & Blues*, továbbá a gospel hagyományából kialakult, jellegzetesen fekete vokális zenei műfajra, mely a szenvedő és szenvedélyes *lélek* (*soul*) zenéje (például Aretha Franklin). Másrészt arra a sorsközösségre, melynek jelentőségére először W. E. B. Du Bois 1903-ban mutatott rá a *The Souls of Black Folk* című esszékötetében. A „soul” ebben az értelmezésben a fekete amerikaiak tapasztalati közösségében megformálódó lelki diszpozíciót, érzelmi hitelességet jelenti, mely a személyes belső világot megtestesítve, kontúrozott faji identitás alakját ölti. Kivetülése pedig az afrikai és fehér amerikai elemekre épülő sajátosan töredékes, mégis kitapintható (fekete amerikai) népi hagyomány, melynek jelentőségére először a Harlemi Reneszánsz értelmisége, élükön W. E. B. Du Boisszal és Alaine Locke-kal, hívta fel a figyelmet. A polgárjogi mozgalmak korának Fekete Esztétikája (*Black Aesthetics*) tovább értelmezte, majd afrocentrikus tartalmakkal gazdagította, ám ugyanakkor esszencializálta a „soul”-t.

1980-as évekkel elinduló posztintegrációs (vagy posztszegregációs, posztraciálisnak is nevezett) korszak szakítást jelentett az előzővel, az alkotói módszerek, látásmódok és művészi víziók szinte átláthatatlan bőségét eredményezve.

Ahogy Bertram Ashe, a posztsoul esztétikájával foglalkozó első nagy, összegző tanulmánygyűjtemény szerkesztője, a neves afroamerikai folyóirat (*African American Review* 2007. évi téli számának) bevezető tanulmányában kifejti, a posztsoul esztétika meghatározásában történeti és tematikai szempontok játszanak közre: 1. a posztsoul generációba tartozó művész gyermek volt, vagy meg sem született a polgárjogi mozgalom idején; 2. a posztsoul alkotó a feketeség fogalmát és megélési formáit sokkal tágabb keretben értelmezi, mint az előző, polgárjogi nemzedék, akit bár elismer, kénytelen vitázni vele; 3. a „posztsoul esztétika” kifejezés inkább attitűdöt, mint előírás-gyűjteményt jelöl: bármilyen megközelítés és téma elfogadását, melyre a fekete alkotó képzelőerejének szüksége lehet. Mindebből az is következik, hogy a „fekete művészet” kifejezésnek sem ideológiai, sem történelmi értelemben nincs korlátozó dimenziója (sőt kívánatos, hogy ne is legyen): a posztsoul művész (aki lehet, hogy azt is visszautasítja, hogy feketének hívják) büszkén vallja: „sokféle és előre megjósolhatatlan alkotásra képes”.¹⁰ Gondolatmenetének egyik fordulópontján Ashe így összegez:

Ezek a művészek és szövegek nyugtalanságot hoznak a feketeség értelmezésébe, zaklatják a feketeséget; felrázzák, megtapogatják, ismerkednek vele, tüzetes vizsgálatnak vetik alá, s mindezt másként teszik, mint korábban és szükségszerűen tették azok, akik a politikai szabadságért folyó küzdelemmel voltak elfoglalva, vagy azzal, hogy megkíséreljenek megalapozni és fenntartani egyfajta koherens fekete identitást. Mégis, nézetem szerint pontosan ez a posztsoul írókat jellemző „feketeség-zaklatás” az, amely végső soron a szélesebb fekete rétegek számára is sokat ígérő haszonnal jár (ASHE 2007, 614).

Paul C. Taylor a filozófus szemszögéből vizsgálja a posztsoul szakirodalmának beszédmódját és főbb téziseit. Így esik pillantása a csaknem szinonimaként alkalmazott *post-black* és *post-soul* megnevezésekre szakújságírók és elméletírók képzőművészeti, popkulturális és irodalmi vonatkozású publikációiban. Mint megállapítja, ezek a terminusok legalább háromféle szövegkörnyezetben fordulnak elő. Vonakozhatnak pusztán korszakhatárra; az előző korszak esztétikájával és ideológiájával való szembeszegülésre; továbbá szkepticizmusra, gyanakvásra minden

¹⁰ Az (afro)amerikai alkotóval szemben támasztott korábbi elvárások elutasítása mellett jelentős fordulat az afroamerikai kultúrában korábban sajátos egyoldalúsággal értelmezett amerikai Délnek mint a feketeség „otthonának” megkérdőjelezése, illetve a Dél sokféle megközelítése is. Erről lásd az *African American Review*-nak ugyanebben a számában William RAMSEY tanulmányát: *An End of Southern History* (RAMSEY 2007).

kategóriával szemben. Maga a „fekete” megnevezés is félreérthető, hiszen használata az intézményes nyelvben és a köznyelvben egyaránt kusza. Keveredik benne a fekete régies-rasszista és multikulturális jelentése: a feketét egyszerre használják faji és etnikai értelemben. A tízévenként megrendezett amerikai népszámlálás kérdőíve, például, a feketét továbbra is faji (bár nem biológiai értelemben vett) kategóriaként azonosítja;¹¹ teszi ezt annak ellenére, hogy a 2000. évi népszámlálás alkalmával már bevezették a saját identitásválasztást, továbbá a több fajjal való önazonosítás lehetőségét is.¹² A „fekete” megnevezést másfelől használják „afroamerikai” értelemben is. Ekkor a fekete/afroamerikai egy sajátos kultúrához, nyelvhasználathoz való szoros és szívesen vállalt kapcsolódást jelent, melyben a fekete az etnikai felismerhetőségre és önazonosságra utal. A „fekete(ség)” meghatározása ugyanakkor több, lazán értelmezett, helytől, időtől, és nézőponttól is függ. Alapja lehet: 1. az adott (amerikai) kultúra helyének elvárásai és projekciói egy bizonyos származással, bőrszínnel és testmorfológiával kapcsolatban; 2. a feketeség fennálló társadalmi normák szerint megjósolható társadalmi helye (ilyen akár az adott egyén hitelképessége, lakhelyének távolsága a legközelebbi veszélyes hulladékteleptől); 3. az állampolgár tapasztalati világa és döntése (elfogadja vagy elutasítja magára nézve a feketeség adott helyen és időben megnyilvánuló társadalmi elvárásait).

Taylor további meglátásai a *faj* (*race*) terminusra vonatkoznak a kortárs irodalomtudományban és művészetelméletekben. Mivel magam is használom ezt a problematikus szót a posztsoul kontextusában, fontosnak tartom a szerző érvelésének rövid áttekintését. A *post-black* és a „posztsoul” fogalmak a feketeség és a soulkorszak végére utalnak, ám mégis újraforgalmazzák a látszólag helytelen, sőt ideológiailag káros „faj” megnevezést. A mindkét kifejezésben szereplő *post* előtag kétségtelenül a faj (újhegeliánus értelemben vett) „történelemvégiségét” sugallja: mivel a fajról való korábbi gondolkodás indokolatlan, sőt káros, a fajra mint vonatkoztatási/azonosító kategóriára nincs szükség; a „faj” megnevezés (a szegregáció megszűnésével) tehát kiiktatandó.¹³ Ám a faj további használata Taylor (és az általa képviselt újhegeliánus logika) szerint mégis – megváltozott jelentéssel – in-

¹¹ A tízévenként elrendelt amerikai census a képviselőházi helyeket is befolyásoló új demográfiai adatok rögzítésén túl népességgpolitikai és kisebbségjogi intézkedések alapjául is szolgál.

¹² A faji hozzárendelés helyett a faj szabad megválasztásáról, továbbá a több faj saját döntés alapján való megjelölhetőségéről szóló dokumentumot 1997-ben hozta nyilvánosságra az OMB (*U. S. Office of Management and Budget*). Ez a dokumentum a népszámlálás standardjait állapítja meg. Lásd még a népszámláláson használt kategóriákról a multirassz/multiraciális vonatkozásában a Pew Research Center legutóbbi tanulmányát: Chapter 1: Race and Multiracial Americans in the American Census (PARKER–HOROWITZ–MORIN–LOPEZ 2015).

¹³ Hozzá kell tennem, hogy a faji kategóriák teljes vagy fokozatos eltörlését célzó kampányok, melyek egyrészt a „rasszmagánélet”-et (*race privacy*), másrészt a multirassz (*multiracial*) census-kategória bevezetését kívánták elfogadtatni, nagyrészt az afroamerikai érdekvédő szervezetek (például

dokolt: a fajjal/faji határokkal való *játék* a választható identitások korának meghatározó, kulcsfontosságú eleme; nem az elnyomás, hanem a szabadság kifejeződése. A faj emellett *eszközként* alkalmazva – a kritikai rasszelmélet gondolkodási/kritikai kategóriájaként – segíti a leplezett rasszista gyakorlatok és intézmények felismerését és tanulmányozását. A posztsoul esztétikával foglalkozó tanulmányok írói végül megegyeznek Taylorrel abban, hogy a *post-soul* megnevezés csupán a kortárs afroamerikai művészekre, írókra és költőkre alkalmazható. A fekete amerikaiak többsége ugyanis tudatilag és érzelmileg még mindig a Fekete Kultúrában él, „mert nem érzi úgy, hogy a társadalmi változások mélyen átalakították életüket, értelmetlenné és idegenné téve eddigi hagyományaikat” (635).

Richard Schur, a posztsoul kortárs képzőművészetét elemezve, Alison Saar, Michael Ray Charles, Karla Walker, Kehinde Wiley fekete testábrázolásaira fókuszálva megállapítja, hogy képeiken, szobraikon és kispasztikáikon a fekete polgárjogi idők kifejezési kultúráját meghaladó, erős hangsúlyeltolódás tapasztalható, melynek iránya a felszabadult önirónia és kultúrakritika. Mint Ashe és Taylor, ő is úgy látja, hogy „[a] *post-black* művészet sem propagandával nem szolgál a társadalmi, politikai vagy kulturális egyenlőségért folytatott harchoz, sem könnyű találkozáshelyet nem kínál a kulturális szolidaritáshoz”. Majd így folytatja: „ez a művészet az afroamerikai identitás alapzatát kérdőjelezi meg, és maguknak a művészeknek a viszonyát ehhez a fundamentumhoz” (SCHUR 2007, 646). A következő tanulmány Erykah Badu *neo soul* énekesnő performanszait elemzi, melyben a szerző, Marlo David kiemeli: a művésznő a soulhagyományt felidézi, ám fel is szabadítja magát annak kötelékei alól; mehökkentő színpadí és videós alakításával magát a feketeséget és a fekete zene jelentéseit teszi művészete tárgyává (DAVID 2007, 695–707).

A posztsoul kifejezési kultúrát ünneplő elemzések között megjelennek kritikus hangú írások is. Crystal S. Anderson a fekete-ázsiai amerikai festőművész, Iona Roseal Brown képeinek értelmezésével, például, felhívja a figyelmet a posztsoul esztétika korlátaira. Iona Roseal Brown a 17. századi Japán Tokugawa-időszakának Edo kultúrájában elterjedt ábrázolási tradíció és az amerikai *black-face* (azaz a fekete maszkos minstrelszínház hagyomány) bizzarr, posztsoul egymásra-értelmezésével kísérletezik, melybe hiphop kultúrát megidéző ironikus elemek is vegyülnek. Anderson meggyőzően érvel amellett, hogy bár a posztsoul kifejezési kultúrával foglalkozó elméleti vagy népszerűsítő írások hangsúlyozzák a művészi szabadságot, éljenzik a kulturális határáthágásokat és az individualizmust az adott művészek a fekete kulturális nacionalizmus ellen vívott harcában, mégis megfélemedeznek arról, hogy éppen ők maguk termelik újra a „hiteles” feketeség régi-új modelljét. A „multiraciális”-t ugyanis csakis annak fekete-fehér viszonylatában

az NAACP [National Association for the Advancement of Colored People]) heves ellenállásába ütköztek.

veszik észre, figyelmen kívül hagyva a megnevezés mögött álló kortárs amerikai valóságot, mely a faji kétosztatúságot már látványosan meghaladta (ANDERSON 2007, 655–665).

Michele Elam szintén szkeptikus azokkal a posztsoul értelmezésekkel szemben, melyek elsősorban az új alkotógeneráció innovációs energiáját és szertelen szabadságvágyát dicsérik egy új kor hajnalán. Danzy Senna *Caucasia* (1998), Philip Roth *The Human Stain* (2001) és Colson Whitehead *The Intuitionist* (2000) című regényét értelmező esszéjében a faji határáthágást tematizáló *passing* narratíva amerikai hagyományának különös feléledésére hívja fel a figyelmet.¹⁴ A posztsoul és a „fajon túli” multikulturális Amerikában, mint megállapítja, az írók még mindig (bár a szegregációs időszakhoz képest másképpen) a fajiság témáival vannak elfoglalva, mintegy látteleletet adva a fehér hegemon amerikai elnyomó struktúrák továbbélésének (ELAM 2007, 749–768). Másik (később publikált) esszéjében Paul Gilroy „posztkoloniális melankólia”-ját (*After Empire. Melancholia or Convivial Culture* [2004], *Postcolonial Melancholia* [2006]) éri tetten a posztszegregációs, „kevertfajú”, legújabb amerikai irodalomban: a fekete polgárjogi mozgalom után bekövetkező enerváltságot, beteges határozatlanságot (Senna és Raboteau regényeiben). Senna *Symptomatic* című regényének tétovázó és magát többször (Ralph Ellison névtelen hőiséhez hasonlóan) „hibernáló” hősnőjéről például megállapítja: „passzivitása szerves része a fekete polgárjogi mozgalmat követő korszak általános depressziójának, mely a kevertfajú anti-fejlődésregény számára is kedvező klímát terem” (ELAM 2011, 145).

Elam új látószögű olvasata a posztsoul vonatkozásában elnagyoltnak tűnik, hiszen mintegy a polgárjogi mozgalmakat megelőző Amerika és a brit birodalom között párhuzamot vonva jut arra a következtetésre, hogy a brit birodalom összeomlását követő zsákutcás gyászmunka (patologikus ragaszkodás az elvesztett tárgyhoz, mely a freudi értelemben vett melankólia) megegyezik a posztszegregációs Egyesült Államok kultúrájában érzékelhető „posztkoloniális melankóliával”. Eltekintve attól, hogy Gilroy kifejezetten a brit birodalom összeomlását követő brit társadalom és kultúra sajátos érzelmi/eszmei struktúráját elemzi könyveiben, és nem az amerikai, a posztkoloniális/posztimperiális melankóliát ő elsősorban a fehér, hegemon, gyarmatosítói brit tudathoz köti, nem pedig a (korábban) elnyomott, színes bőrű/fe fekete gyarmatosítottakéhoz – vagy éppen a posztszegregációs, kevertfajú amerikai nemzedékhez. A posztsoul kontextusában Senna második és harmadik regénye látszólag szimulálja ugyan az Elam által diagnosztizált patologikus társadalmi ernyedtséget, ám Gilroy elméletétől függetlenül sem igazolható

¹⁴ A *passing* vagy határáthágó narratíva a rabszolgaság és a szegregáció fajhatárait kijátszó, a fajhoz tapadt kulturális tartalmakat manipuláló elbeszélésfajta, melynek klasszikus előfordulási korszaka a 19. század második fele és a 20. század első negyede.

Senna két utolsó regényében posztsoul talajvesztettség, kifáradás vagy bágyadtság. Tanulmányom következő részében ennek bizonyítására teszek kísérletet, Danzy Senna nemrég megjelent *New People* (2017) című regényének elemzésével.

II. Danzy Senna és a posztsoul hitelesség

Roppant tévedés terméke vagyok – egy olyan házasságnak, mely pusztító volt, mint a háború. Öcsémet, nővéremet és engem szüleink életének legnagyobb tévedése formált. Számunkra nincs ezt megelőző időszak – nincs a tisztaságnak nosztalgikus pillanata, melybe visszavágyódnánk, sem pedig anyaföld valahol Afrikában és Európában, melyre minduntalan visszatekinthetnénk. Csupán és mindig és már a nemzet tévedése, szüleink kapcsolata az, ahonnan – összevázva és összetörve, de teli tudóval – előlépünk. Ez a mi otthonunk (SENNA 2009, 198).

Danzy Senna (1970–) memoárjának utolsó előtti bekezdése érzékletesen mutat rá a kortárs amerikai valóságra, melyet személyes történetének és az USA poszt-szegregációs történelmének metszéspontjában helyez el. Elbeszéléseinek és eddig megjelent három regényének történetvilága hasonlóképpen erről a forrásvidékről eredeztethető; ám arról is tanúskodik, hogy a tiszta eredet és az „igazán igazi” (SENNA 2017, 31, 32, 33) szivárványos buboréka csak arra való, hogy mielőbb szétpukkanjon a társadalmi és tudati határvonalakat lebontó, ám identitáspolitikai harcoktól hangos Amerikában.

Szülei őszinte meggyőződéssel, sőt személyes életük alakításával is támogatták azokat a polgárjogi értékeket, melyek egyik bizonyítéka (rövid ideig tartó) házasságuk és Senna világrajövele volt. Danzy Senna léte tehát egyfelől maga is az amerikai történelem egyik legmeghatározóbb korszakának függvénye, másfelől a bőrszíntől/fajtól, sőt társadalmi helyzettől is független esélyegyenlőség eszményének sikeres beteljesülése. Értelmiségi szülei meghökkentően különböző társadalmi és kulturális környezetből származnak: az anya családjában neves rabszolgatartók, az apáéban névtelen rabszolgák. Az anya, Fanny Howe „magas láthatóságú”, történelmi leírásokban kiemelkedően jól dokumentált, keleti partvidéki, fehér európai és „kékvérű” amerikai családból érkezik a polgárjogi és hippi mozgalomba; az apa, Carl Senna viszont az amerikai Dél és Mexikó homályos és töredékes családtörténeteiből kikövetkeztethető – Senna kutatómunkája segítségével láthatóvá tett – múltból lép elő. Mint Danzy Senna memoárjában több ízben megjegyzi, az amerikai történelem náluk már a gyerekszobában is szinte tapintható volt.

Önmeghatározását – művei kevertfajú hőseihez hasonlóan – kamaszkoráig befolyásolja a hibrid testképét egyértelműsíteni és hitelesíteni szándékozó bekerevezések sokasága: az afroamerikai hagyományokat ápoló fekete iskolában (mint Birdie-t, a *Caucasia* című első regény fiatal hősnőjét) osztálytársai bőrszíne miatt

kiközösítik, mivel nem tartják kellően sötétnek; etnikailag sokszínű környezetben olasznak, görögnek, zsidónak, pakisztáninak gondolják. Majd szembesül az amerikai „posztraciális”, multikulturális társadalom által felkínált faji/etnikai, társadalmi nemmel (*gender*) és szexuális viselkedéssel összefüggő kategóriák sokaságával, s választásra kényszerül (mint Maria, *New People* című harmadik regényének egyetemista hősnője, aki a sokféle kollégium közül a harcos fekete identitást ápoló Ujamaa-ba költözik).¹⁵ Ahogy a *To Be Real* című – egy másik „polgárjogi bébi”, Rebecca Walker szerkesztésében megjelent – antológiában Senna ironikusan megjegyzi, kamaszkora identitáskatalógusában szabadon szemezgethetett a fekete, néger, afroamerikai, feminista, *femme*, rúzsosszájú *butch*, mulatt, nyolcadvér, leszbikus, biszexuális és vegetáriánus ragadozó között; aztán, mint folytatja, „az 1980-as években, a tragikus mulatt témán egyet csavarva úgy határoztam, hogy feketének fogom eljátszani magam” (SENNA 1995, 9).¹⁶

A Senna-szövegek hasonlóképpen csavarra, áthallásra, kétélűsége, olykor ugatásra épülnek. Ennek ellenére az 1960–1980-as évek fekete nőíróin¹⁷ és fekete ponyváin nevelkedett közönség Senna normatív rasszképeket halmozó és ütköztető történeteit – melyek a jelen Amerikájában bukdácsoló, többszörös identitáslehetőségükbe gyakran belezavarodó, lényegében sodródó fiatal értelmiségi nőkről szólnak – jellegzetesen vallomásos-önéletrajzi jellegű, regisztráló-feljegyző írói megnyilvánulásoknak tekinti (BELLOT 2017, ASHE–SENNA 2002, 125–145). Tehát a szövegek átélésére törekszik, a karakterekkel való azonosulásra, ám ezzel kognitív karanténba is zárja Senna műveit: ignorálja satirikus dinamikájukat, tompítja önironikus élüket. A kognitív narratológia néhány terminusát kölcsönözve: olvasóinak/hallgatóinak naiv olvasata és értelemképzése Senna történetvilágát olyan mentális modellből vezeti le, melyhez az adott műnek nincs vagy csak érintőlegesen van köze. Ezekre a politikai korrektséggel kevert udvarias, ám inadekvát befogadói gesztusokra történnek utalások egy vele készült interjúban. Az író felidézi meghökkenését fehér hallgatóságán, mely képtelen volt megfelelően reagálni felolvasott szövegének komikus részletére:

Michigan, teljesen fehér közönség, nagyon Mid-Amerika; nem értették a könyvemet, mert faji témákról írok, és a legtöbb fehér ember nem érzi azt, hogy a faji témán

¹⁵ A *Mulatto Millennium* című fergeteges satírájában a posztszegregációs és autentikus kulturális identitásokba visszavonuló Amerika képét a kevertfajúság felől megközelítve kilenc, általa kitalált szótári meghatározással nevesíti és magyarázza, az *afroamerikaitól*, a *Blulaton* át, a *Fauxluttóig* (SENNA 1998).

¹⁶ Senna a *pass* szót ironikusan használja, a sajátosan amerikai, klasszikus *passing narrative*-re is utalva; ebben a hős a faj, nem, osztály határaival való manipulálással mintegy „eljátssza” a fehérséget a társadalmi elismerés megszerzése érdekében.

¹⁷ Lásd Alice Walker, Toni Morrison, Maya Angelou, Gloria Naylor, Paule Marshall.

nevetni is lehet. Ahogy olvasok tovább, látom ezeket a komoly arckifejezéseket; de ahogy lassan nézek fel a könyvből, az arcok megváltoznak: „Mi vaaan?”... Igen, nem tudták, hol léphetnek be, vagy hogy milyen érzelmi síkon kapcsolódjanak hozzá (ASHE–SENNÁ 2002, 143).

Legjelentősebb amerikai kritikusa, Michele Elam, aki tanulmánykötetében elegáns argumentációval, mélyenszántó gondolatokkal elemzi Senna *Symptomatic* (2004) és Emily Raboteau *The Professor's Daughter* (2005) című regényét a poszt-kolonális melankólia kontextusában, szintén elsiklani látszik Senna humora, szatirikus szövegépítkezése felett. Ehelyett, az afroamerikai irodalomtudomány jelenkori fő csapásvonalát követve, a faji reprezentációk hatalomhoz köthető politikumát elemzi, középpontba állítva a kevertfajúságot, melyet „a nemzeti *angst* és ambíció Rorschach-tintapacájaként” értelmez (ELAM 2011, xvii). A regények, mint állítja, olyan társadalmi rendet vesznek kritika alá, mely „a rasszhibrid képletét alibinek használja nacionalizmusához, csak hogy pontosan ugyanazt a faji logikát alkotja újra, melyet korábban hangzatosan megkérdőjelezni kívánt” (127).

A kevertfajúság reprezentációjával kapcsolatos fenti megállapítással egyetértek, ám azt állítom, hogy Senna *Symptomatic* című regénye nem írható le meggyőzően csupán az akadémiai kritika (Michele Elam) és a naiv olvasó (a michigani fehér közönség) megértési horizontja felől: mindkét megközelítés végső soron a soultradícióba (Kenneth Warren tézise szerint a Jim Crow-rasszizmust opponáló „afroamerikai irodalom” világába), vagy annak közelébe helyezi vissza a művet. Senna legutóbbi két regénye, a *Symptomatic* és a *New People* (2017) ezzel szemben viszont markánsan posztsoul jegyeket mutat, melyben a faji és nemi határokkal való ironikus játék jelentős szerepet játszik, csakúgy, mint az afroamerikai irodalmi hagyomány szatirikus újraírása.¹⁸ Az alábbiakban a *New People*-re, Senna ötödik könyvére összpontosítva elsősorban arra vagyok kíváncsi, miként ragadhatók meg e szövegben a hitelesség, a faji identitásváltás és az ezekre épülő kategóriaátlépések az amerikai poszt- és transzidentitások korában, mindenekelőtt a posztsoul kontextusában.¹⁹

Az első pillantásra megtévesztően egyszerű, transzparenciájával szinte kérkedő, rövid regény mesélője mindentudó narrátor, aki történetét jelen időben mondja el,

¹⁸ A *Symptomatic* szerzője maga is utal arra, hogy második regényét másféle szövegnek szánta, mint az elsőt (ASHE–SENNÁ 2002, 136), az önéletrajzi elemekre is támaszkodó *Caucasiát* (1998), továbbá könnyedebb elbeszéléseinek többségét (*You Are Free* [2011]). Nemrégiben megjelent harmadik regénye, a *New People* (2017) is ugyanezt a paradigmaváltást követi.

¹⁹ Az 1970–1990-es évek kinyíló, de ellentmondásokkal teli, multikulturális Amerikáját megidéző szatirikus regény néhány hónappal a bezárkózó, populista-konzervatív Donald Trump megválasztása után jelent meg. Ezért a Senna-szöveg a megváltozott amerikai kultúrpolitikai kontextusban még élesebb kritikai üzenettel szolgál.

mintha éppen (a mindenkori) „most” közelségében próbálná hitelesíteni fabuláját. A szöveg fokalizációs helye a már említett kevertfajú Maria, aki doktori disszertációját írja, és esküvőjét tervezi. Diegetikus ideje 1996 novembere (ahonnan Maria emlékei, álmái és képzelgései visszavezetnek gyermek- és kamaszkorába, az 1970-es és 1980-as évekbe). Színhelyei a kevertfajú „új népet” képviselő Mariának és jegyesének életterei, melyek segítségével nagyjából feltérképezhető a húszas évei végén járó, amerikai, kevertfajú, értelmiségi pár mobilitása a keleti parttól a nyugatiig. A regényvilág térképének kiemelt terei közé tartozik New York City Brooklyn negyedének fiatal, színes bőrű értelmiségiek lakta, „dzsentifikálódó”, dinamikus városrésze (ahol Maria és Khalil lakást bérel); a bohém New York-i művészeti és kulturális negyed, a Village (ahol rendszeresen megfordulnak), az Upper East Side luxusingatlanjaival és áruházaival (ahol Khalil fehér, zsidó, holokauszttúlélő nagyanyja él, s szeretné Mariát a drága Bergdorf Goodman áruházból választott elegáns menyasszonyi ruhával megajándékozni); az afroamerikai felső-középosztály által is hagyományosan kedvelt, keleti parti, patinás és drága üdülőhely, a Martha’s Vineyard (ahova Maria és Khalil lakodalmukat tervezik); a nyugati part egyik dinamikusan fejlődő, különlegesen zöld és nyitott szellemű városa, Seattle (ahol Khalil szülei élnek, és olykor vendégül látják a hazaröppenő ifjú párt); és végül Alsó Manhattan egy bizonyos házának tűzlétrái (ahol Maria bizarr határáthágása lejátszódik). A lokációk mennyisége és minősége különös értelmet nyer a Senna-szöveg kontextualizálásával, azaz, ha az olvasó felidézi az afroamerikai irodalmi szövegek fókuszáltságát azokra a témákra, melyek a fekete élményvilágot kronotopikusan, tér-idő összefüggéseiben, a hatalomhoz való viszonyukban *ellenőrzött térben* (*color-line*) vagy *kontaktzónán* keresztül (*passing*) értelmezik.²⁰

A regény roppant egyszerű jelen idejű cselekményét (Maria készülődik az esküvőre; ismerősökkel és barátokkal találkozik; dokumentumfilmet készítenek mintaszerű kapcsolatáról Khalillal; disszertációját írja; egyre jobban belehabarodik egy ismeretlen fekete költőbe; sikerül bejutnia a fekete költő lakásába) a narrátor a kettős kódolás grammatikai-stilisztikai módszerével öblösíti.²¹ Ezek – az egyébként egysíkú és banális történetvilágnak dimenziót adó – szövegszegmensek bepillantást engednek Maria nemrégiben mellrákban elhunyt afroamerikai nevelőanyjával eltöltött gyermek- és tizenéves korába; bőrszínével és hovatartozásával

²⁰ *Kontaktzóna* jelenik meg a határáthágó (*passing*) narratívákban (Charles Chesnutt, Jessie Fauset, Nella Larsen), *ellenőrzött tér* jellemzi a rabszolga-narratívákat (Frederick Douglas, Harriet Jacobs, Hannah Crafts) azok neo-változatával együtt (Charles Johnson, Sherley Anne Williams, Edward P. Jones), továbbá a szegregáció Amerikájának megjelenítését az irodalmi művekben. Kenneth WARREN értelmezésére visszatekintve elmondható, hogy ez a kétféle tér jellemzi magát a szorosabban vett afroamerikai irodalmat is.

²¹ Lásd *Free Indirect Discourse* vagy kettős kódolás/kéthangúság. Erre az iróniaképletre (SIMPSON 2003, 93–94) később visszatérek.

kapcsolatos történeteibe; egy fehér egyetemi barátjával való fajilag zilált, de (vagy éppen ezért) szexuálisan kivételesen izgalmas és kielégítő kapcsolatába; az újonnan megismert, fekete öntudatra ébredt, egyetemi kolléga (aki később feleségül kéri) rasszista ugratásába és az általa előidézett abszurd egyetemi faji szolidaritási akciók történetébe; egy ismeretlen fekete költő iránt érzett olthatatlan vágyának fanatizmusba hajló abszurdításába; végül az 1978-as guayanaei Jonestownban bekövetkezett tömegmészárlást elemző disszertációjával kapcsolatos gondolataiba, melyek a tömeghisztéria, ellenállás és a dél-amerikai munkatáborból való dezertálás körülményeit latolgatják.²²

A szöveglogika szerint tehát a regény főszereplője a meglehetősen érzékeny, nyitott, önreflexióra képes, helyét, szerepeit, identitáshatárait változtató, huszonhét éves, kevertfajú értelmiségi nő – aki a világ egyik legnevesebb egyetemén, a Columbián doktori disszertációja befejezése, továbbá egy nagyreményű házasság előtt áll – saját történetét nagyjából végigbukdácsolja. Ahelyett, hogy kevertfajú párjával – a női szerelmesregények hagyományához illeszkedve – egy „új nép” ígéretes történelmét indítaná el a hitvesi ágyban (hasznlóképpen a *Symptomatic* című regény kulcsfigurájához, Gretához, aki egy kevertfajú Xanaduban amerikai új nép honalapítását tervezi), Maria egy idegen férfi ágya alatt köt ki. Hiába tűnik öntudatra ébredt, szabadságát kereső, vágyai beteljesüléséért küzdő erős nőnek, mintegy összemosva magát disszertációjának fekete hőseivel, hogy jonestowni dezertorként kézbe vegye saját történetét (kockáztatva ezzel házasságát, anyagi biztonságát és társadalmi kapcsolatait); Maria végül nem ér célba. A regény végén egy ismeretlen fekete férfi hálósobájában rejtőzködve kénytelen végighallgatni vágyának titkos tárgya, a poéta és Lisa (a nemrég fekete identitására ébredt leendő sógornője) hangos szeretkezését. A cirkuszi csodabogárságtól szabadulni kívánó hősnő („Feketének lenni és fehérnek látszani, épp elég volt a cirkuszi csodabogárságból” [43]) olyan abszurd helyzetekkel, ugratásokkal és burleszkelemekkel tarkított szövegtérképen keresgéli helyét, melynek koordinátái egyszerre próbálják navigálni a belülről megélt, „igazán igazi” hitelesség és a kívülről felkínált

²² A *Peoples Temple Agricultural Project*, vagy közismertebb nevén, Jonestown, egy USA-ban alapított, de onnan kivonult utópisztikus közösség volt, amelyet egy fehér lelkész, Jim Jones szervezett. A többségében fekete amerikaiakból álló közösség a guyanai Georgetown melletti őserdőben alakított ki vallási és egalitáriánus elvekre épülő mezőgazdasági kolóniát. 1978-ban azonban a Jim Jones által fanatizált közösség tagjai gyilkosságokat követtek el, majd cián tartalmú itallal végeztek magukkal. Dokumentumokból és néhány dezertőr későbbi beszámolójából azonban kiderült, hogy az összesen 918, többségében fekete amerikai valójában tömeggyilkosság áldozata lett. A 2011. szeptember 11-i terrortámadást megelőző amerikai történelemnek a jonestowni mészárlás volt a legtöbb polgári áldozatot követelő katasztrófája.

identitásipari termékek felé.²³ Ezek után nem csoda, hogy a regénylogika szerint a végén lecsúszik a térképről.

A *New People*, csakúgy, mint a *Symptomatic*, sajátosan összetett, sokféle elem-ből összeállított hibrid szöveg. Rejtettebb jelentéstartalmait kibontani úgy lehet, hogy szatirikus beszédmód terébe helyezett dinamikus szöveggént, tehát viszonyrendszerként értelmezzük. Ez a megközelítés segíti a befogadót abban, hogy Senna szövegét ne egyetlen „jelentésfelületére” figyelve olvassa, hanem a felületek (szubjektum-pozíciók formálta) viszonyrendszerében. A szatirikus diszkurzus modelljét (jelen tanulmányban szükségképpen elnagyolva) Paul Simpsontól veszem, aki a szatirikus megszólalási lehetőséget a szatírával foglalkozó szakirodalomtól eltérően nem egy adott irodalmi műfaj keretein belül – stílárís-lexikai jegyei alapján – értelmezi, hanem három szubjektum-pozícióra épülő, egy adott humorközösségen belül működő, sajátos humorgyakorlatként.²⁴ Leírása szerint a triadikus beszédesemény létrejöttének lényeges feltétele az, hogy pragmatikusan beágyazódjon a szatirikus szövegen túli ismeretek és hitek aktuális világába (melyet a szatíra eszközeivel aztán „újrahasznosít”), másrészt, hogy feltételezze a befogadó mint értelmezési horizont jelenlétét.

A szatírárt mint szubjektum-pozíciókra épülő triadikus beszédmódot a szatíra szerzője, a szatíra címzettje (olvasója, hallgatója) és a szatíra tárgya (céltablája) alkotja. A szatirikus diszkurzus a szatírista és a szatíra címzettje között összekacsintást, cinkosságot feltételez. Ilyenformán elmondható, hogy az a viszony, amely a szatírista és címzettje között fennáll, értékközelségen, sőt társadalmi szolidaritáson alapul: mindketten hasonlóan viszonyulnak a szatíra diszkurzív tartományán kívül eső, ám az azt működtető „nyersanyaghoz” (a szatíra által megragadott problémának az adott kultúrához, intézményekhez, attitűdökhöz és hitekhez köt-

²³ Már a regény elején megjelenik ez az összekuszáló navigáció. A Bergdorf Goodman áruház menyasszonyiruha-osztálya felé igyekvő Mariát az utcán megszólítja rég elfelejtett évfolyamtársa, Nora, aki éppen a Szcintológia Egyház egyik intézményéből lép ki. Az egyetem női önvédelmi tanfolyamáról ismert, korábban kövér, félénk, áldozat-típusú lány most biztos érzékkel lép a této-vázó Mariához. Hosszúra nyúló beszélgetésükben – amely alatt Nora tisztán „tudományos alapon” pszichológiai felmérést kíván készíteni a bizonytalannak tűnő Mariáról, hogy őt azonnal személyiségfejlesztési gyorssegélyben részesítse – őt alkalommal vetődik fel ugyanaz a mondat: „Emlékszel, mikor voltál igazán igazi?” (31, 32, 33). Majd a válaszok alapján készült gépi kiértékelése után Nóra ezzel biztatja Mariát, mintegy noszogatva arra, hogy vegye igénybe a szcintológia sikeres embereket előállító identitás-szolgáltatásait: „Bármilyen lehetsz, csak rajtad múlik.” Maria mint helykereső tehát a belülről jövő, önazonosság-élményre épülő identitásválasztásra kap biztatást, ám ezt paradox módon a magasra porgetett identitásipartól kínálják fel neki. Erre további példákat mutat a szöveg a popkultúra, főleg a zene világából. (Maria például kamaszkorában inkább a sötétebb bőrű Whitney Houstonhoz, mint Jennifer Bealshez szeretne hasonlítani.)

²⁴ Elemzésemben az *On the Discourse of Satire* című szakkönyvnek elsősorban az 1., 2. és 4. fejezetére támaszkodom (SIMPSON 2003).

hető világához). Mindez azt is jelenti, hogy a szatiristának magának is normatív elvárása a címmel szemben, hogy egyfajta közös „részvételi keretben” együtt legyen vele. Másképpen fogalmazva: a szatiristának és közönségének részvétele a beszédeseményben „kölcsonösen jóváhagyottnak” kell lennie. Ezzel szemben a szatíra tárgya a két cinkos által jóváhagyott részvételi kereten kívül létezik, ezért is válik szükségképpen az eltávolítás, kétértelműsítés, vagy éppen csúfolódás, ki-pellengérezés céltáblájává.

Retorikai szinten szemlélve, a szatirikus diszkurzust komplex ironiaszerkezet működteti. Az ironiát tágabb értelemben úgy foghatjuk fel, mint helyközt vagy rést, amely akkor áll elő, ha nincs fedésben az, amit állítunk, és az, amit értünk rajta.²⁵ A szatíra-diszkurzus legalább két ironikus fázisból áll. A dupla ironiás struktúra első ironia eleme a *visszhangosító* (*echoic*) ironia, a második a közismert *opponáló* (*oppositional*) ironia.²⁶ A visszhangosító ironia egy adott jelentéstartományt vagy pozíciót megismételve, azt eltolva (újrapozicionálva) jelentésrést képez, „ironizálja” az alappozíciót, és ezzel megalkotja a szatíra első ironiaképletét, az úgynevezett alaphangot (*prime*). A szatíra második ironiaképlete az opponáló ironia, mely ellentétet épít, diszkurzív elvárással szembehelyezkedő pozíciót jelöl ki: a szatirikus szövegben értelmezési csavart állít elő. Simpson (Karl Popperre támaszkodó) terminológiájával élve a szatirikus diszkurzus kettős ironiaképletének első ironiaeleme valójában a tézis, a második ironiaeleme az antitézis. A szatirikus ironiaszerkezetben fellépő inkongruencia olyan értelmezési helyet készít elő, amely a szatíra szövegén túl, új nézőpont kialakítására hívja fel a figyelmet, vagy annak kialakítását sürgeti. Végül Simpson Jürgen Habermasra hivatkozva leszögezi, hogy a szatíra működtetéséhez és feldolgozásához három fő feltétel sajátos összjátékára van szükség: az őszinteségre, a helyénvalóságra és az igazságra (SIMPSON 2003, 10).

Olvasatomban a *New People* című regényt strukturálisan határozza meg a jelentésrések, illetve az inkongruencia ironiaképlete, működését pedig a szatirikus beszédmódra épülő szöveg dinamikája. A regény meghökkentő nyomvonalat követve navigál a normatív referencialitás és a fikcionalitás között, ki-kizökkentve ezzel a befogadót megszokott olvasási rutinjából, ám mégis összekacsintó partnerségre hívja őt.²⁷ Danzy Senna, a fekete identitású kevertfajú amerikai író *New People* című regénye a posztraciális Amerika kevertfajúságot intézményesítő

²⁵ Simpson az ironia különféle működésmódján keresztül kapcsolja a szatirikus diszkurzushoz a paródiát, burleszket és karikatúrát is.

²⁶ Simpson példái az opponáló és a visszhangosító ironiára a következők. Ömlik az eső: 1. „Milyen csodás időnk van!” 2. „Úgy látszik, esik” (SIMPSON 2003, 91).

²⁷ Az irodalmi alkotás, így Senna regénye is, fikció, ám a referencialitás (fekete nőirókkal társított) konvenciórendszerét használja, csakúgy, mint a kiemelten kitalált, a valóságostól elrugaszkodott fikcionalitás eszközeit, melyek a szatíra-beszédmód repertoárjából származnak.

ideológiájára és gyakorlatára mint szatírájának nyersanyagára reflektál; erre épül az a „részvételi keret” (tehát a szatíra nyersanyagához való sajátos viszonyulás), mely a szerzőt és olvasót értékközei kapcsolatba hozza, validálja, sőt cinkossá teszi. A regényszöveg tézise (alaphangja) azoknak a realista-pszichológizáló, fekete női regényeknek a műfaji-retorikai-lexikai jegyeivel rendelkezik (megidézi és újrapozicionálja őket), melyek a „fekete női írás” normatív elvárásainak tesznek eleget.²⁸ A kevertfajúságot középpontba állító Senna-szöveg tehát olyan alaphangot intonál, mely leképezi a (kevertfajú) olvasó tapasztalati világát, hogy teret adjon beleérző-azonosuló olvasási élményeinek. A szatíra tézisének formázza meg a regényvilág intimitása, mely bepillantást enged a főszereplő női világán keresztül a „nyersanyagba”, azaz az amerikai támogató intézkedéseknek (*affirmative action*) köszönhető „fekete” értelmiség második generációjának életébe, továbbá a választható faji indentitások világába.²⁹ Mindezt úgy teszi, hogy a narrátor feltűnően egyszerű, rövid mondatokkal elbeszélt története egyetlen női szereplő „fajiságba vetettségére” és ebből származó viszontagságaira fókuszál, a női románcok világát is megidézve.

A *Los Angeles Review of Books* recenzense a Senna-szövegnek pontosan erre a felületére (szubjektum-pozíciójára) rezonál, mikor hangot ad őszinte együttérzésének és a regény főszereplőjével való azonosulásának:³⁰ „Gyakran sajnáltam Mariát. Azon kaptam magam, hogy drukkolok, hogy elképzelt és áhított kapcsolata a költővel valahogy, akármilyen lehetetlen is, beteljesüljön, és ne csak álmain keresztül.” A kevertfajú hősnővel való azonosulását és a regény „végső üzenetét”, mely szerint „egyszerre igaz és aggasztó”, így fogalmazza meg: „a faji határvonalak (*color-lines*) soha nem tűntek el Amerikában, és valószínű, soha nem is fognak; azok közülünk, akik a faji határvonalak közti területen járunk, valószínűleg mindig gyötrődésnek leszünk kitéve; bennünket mindig valami számunkra érthetetlen homály és kétség fog követni” (BELLOT 2017). A recenzens a Senna-szövegre láthatóan úgy reflektál, hogy annak csupán tézisének veszi észre, s a „fekete női írásból” saját (és csoportja) szenvedéstörténetét látja viszont. A *New People* szatírája

²⁸ A *Black Aesthetic Movement* afroamerikai írónemzedékének népszerű (Senna szerint főleg női) szövegei fekete amerikai tapasztalatok értelmezését szűkítő mentális modellben rögzültek (ASHE-SENNA 2002). Ezt a megmerevedett sablont „fekete női írásnak” nevezem tanulmányomban. A „fekete női írás” elvárásai horizontjáról az olvasó hajlamos bármilyen fekete női szövegből alapjában véve mindig vallomásos jellegű, realista-naturalista, a kisebbségi női sorsot a múltból (rabszolgaság, szegregáció, fehér és fekete patriarchátus) levezető, a jelenben is korlátozott életlehetőségeket felmutató identitásnarratívát „kihallani”.

²⁹ A női világ intim terét a szerelemmel, női fókusszal mutatott szexualitással, családi (meglévő vagy hiányzó) kapcsolatokkal, barátnőikkel, abortusszal, szüléssel, szingliséggel, örökbefogadással, a női karrier és egzisztencia megteremtésével kapcsolatos témák jelzik a regényben.

³⁰ Lásd még azokat a recenziókat, amelyek Sennát kifinomult pszichológiai érzékéért dicsérik szereplői megformálásában (például KLEEMAN 2017).

számára tükör, melybe belenézve önmagát megpillanthatja, sőt a végső (amerikai faji) igazságok eszkatologikus rendjét felvillantó útmutatás magaslatára is emelkedhet vele. Nyilvánvaló, hogy a sennai szatíra őt nem szólította meg: a recenzió olvasási élményét hierarchikus viszony, nem pedig a szatíra által felajánlott közös részvételi keretben megélt partnerség alakítja. Vele ellentétben viszont a *The New Yorker* kritikusa – aki Mariat távolról sem tekinti áldozatnak – érvelésének egyik fordulópontján így összegez: „Tűnődtem, vajon Senna azért alkotta-e meg Maria alakját, hogy ezzel kifejezze ellenállását a fekete művészetben eluralkodó empátiás kapcsolódási mániával szemben [...]” (ST. FÉLIX 2017). Doreen St. Félix (lásd még JERKINS 2017; MILIAN 2017) láthatóan cinkosa a *New People* szatiristájának: a regény tézisért alkotó „fekete női írás” komolyságával sem ő, sem a vele közös részvételi keretben lévő szatírista nem tud azonosulni.

A „fekete női írás” tehát a Senna-szöveg szatirikus alaphangjaként, ironikusan eltolva jelenik meg az értő olvasó számára, majd az opponáló iróniaképlet segítségével az eltolás egyre látványosabbá válik: a „fekete női írás” a szatirikus diszkurzus működésmódját követve egy csavarral hihetőből abszurdba, burleszkbe, karikatúrába csap át.³¹ A regény ironiaszerkezetének alaphangját/tézisért építő narrációs eszközök tekintetében szembevetendő a már említett, szövegöblösítő, ironikus kettős kódolás (*Free Indirect Speech*). Az igeidők és szórend lazább rendszerét használó magyarban kevésbé érzékelhető a kettős kódolás, mely az angol szövegeket viszont markánsan kéthangúvá teszi. A *FID* voltaképpen a lexikailag és grammatikailag is kötött szabályokat követő függő (közvetett) és független (közvetlen) beszéd fúziója. Az amerikai irodalom modernista korszakában többek közt ennek egyik korai mestere, Gertrude Stein kísérletezett módszeresen vele. A kéthangúság narratív eszköze nem csupán arra szolgálhat, hogy a szerző visszavezesse olvasóját az adott diegetikus időtől és alapszituációtól eltérő idősíkokra és helyzetekre, hanem hogy egyszerre hallathassa elbeszélőjének és főszereplőjének (Senna esetében Mariának) hangját. Ez a szimultán kettős kapcsolás egyszerre közelít a szereplőre, és távolít is el tőle; az olvasót egyszerre készíti empátiára és távolságtartásra, kritikára.

A Senna-szöveg másik, jellegzetes narratív eszközkészlete metonimikus jellegű („ugyanabból több”): a regényszöveg lexikai és grammatikai túltelítettségét (ismétlés, túlzás, a mondathatárok felszámolása), továbbá a szatirikus narratíva in-

³¹ Senna ironikus elmozdításokra épülő szövege kapcsán szükséges felidézni Henry Louis GATES *The Signifying Monkey* című elméleti munkájának tézisért, amely az afrikai (yoruba) eredetű, de a fehér (amerikai) kultúrában tovább élő és megizmosodó fekete irodalom alapstruktúráját az elmozdító, azaz a hegemon kultúrára való „ráértelmezésben” (signifyin’ on) ragadja meg (GATES 1988). Az ismétléssel létrehozott másképp mondás Senna regényében is jelentős szerepet játszó retorikai stratégia, melyet egy bonyolultabb racialis anyagra épít a poszt-soul kontextusában, a „fekete női írást” megidézve, arra ráértelmezve.

formációs túlbujánzását eredményezi. Mivel ez a fajta ironia a szatirikus beszéd-mód második ironiaképletét, az oppozíciós ironiát jellemzi, a „szövegrés” nagyobb tágulása azt eredményezi, hogy a tézis saját ellentétébe, az antitézisbe fordul át. Ezt példázza a regény szatíraszövegében a szarkasztikus megjegyzésekkel teletűzdelt, paródiába hajló jelenetsor, melyet a fokalizáció alanya, Maria látószögén keresztül ismer meg az olvasó.³² Az epizód Maria későbbi vőlegényének, Khalilnak fekete identitásváltásával és az őt ért, telefonrögzítőn hagyott, rasszista támadással kapcsolatos. A Fekete Diákok Egyesülete akciósorozatot indít a tettes lebuktatására, még az egyetem rektorát is azonnal kiugraszítják éjjel „fehér előjogot élvező ágyából” (48). A professzor azonban biztosítja őket, hogy ő is a „történelemnek ezen az oldalán áll” (48), így ő is tüstént nyomozni kezd.

Az ismétlésekkel és ironikus kifejezésekkel teli, egyetlen, húszsoros, hömpölygő mondatba összesűrített faji szolidaritási akció leírása a túlzás és ismétlés retorikai eszközével élve részletezi, hogyan forgatja fel az eset gyökerestül az egyetemi kampusz életét; ám közben az olvasó (a narrátornak köszönhetően) végig tudja, hogy az elkövető nem a mindenki által gyanított, ismeretlen rasszista fehér férőhallgató. A fenyegető üzenetet maga a fekete tudatra ébredt, de Khalil műfeketességét túljátszottnak találó Maria engedte útjára. Az előző éjszaka szobatársnőjével betépett lány – a fű hatására felbátorodva – valójában heccnek szánta az üzenetrögzítő műfenyegetést. Megütközésén túl így akarta „szívátni” a számára egyébként vonzó fiatalembert. Bár a „bűnelkövető” személyazonosságára hosszú hetek nyomozása és az egyetemi kisebbségi szervezetek kitartó munkája sem tud fényt deríteni, Khalil igazi fekete hősként élheti ki magát egy fárasztó nap után barátnője ágyában: „Miután a nap a kampusz fölé emelkedett, Maria Khalil mellé feküdt, és hagyta, hogy lassan, ünnepélyesen, forradalmi hévvel szeretkezzen vele” (48).³³

Ez az epizód a maga ironikus stratégiájával arra az üzenetre épít, hogy az olvasó számára konkrét élethelyzeteken keresztül érzékeltesse a posztraciális Amerika egyik elit kampuszán a felfedezett és újonnan választott identitások színét és fonákját. Rávilant azokra az érzelmekre és érdekekre, amelyek adott helyen és adott társadalmi környezetben (Brooklyn, a Village, a multikulturális érzékenységre büszke nyugati parti elit egyetem, ahol alsó éves korukban tanultak), a kevertfajú

³² Hasonló ironikus visszhangjelenség paródia közeli effektusokkal a regényben Maria megketőződése a regény végére: helyzetét a Senna-szöveg utalásai szerint a guyanai Jonestown dezertőréként éli meg. Az olvasó számára fokozatosan nyilvánvalóvá válik, hogy Maria lázadásának közege is csak karikatúrája a tömeghisztériával és drogokkal terrorizált dél-amerikai őserdei kolóniának.

³³ Khalil végső megdicsőülésére a koronát a később kampuszra látogató Jesse Jackson, a Szivárvány Koalíció vezető politikusa teszi fel, aki az összegyűlt egyetemi ifjúsághoz fordulva félreérthetetlenül rá utal, mikor a jövő Amerikájának rettenthetetlen fekete hősről szónokol. Mindezt Maria abszurd helyzetként éli meg (51).

kulcsszereplők (Maria, Khalil, Lisa) fekete öntudatra ébredését lehetővé, sőt bizonyos fokig érhetővé teszik. Ám azt is láttatja, hogy ezek az identitásváltások egyértelműen olyan konfrontációs identitáspolitikára épülnek, mely az egy évtizeden át tartó, az amerikai társadalmat radikálisan átalakító, fekete polgárjogi (és nőjogi) mozgalomnak csupán parodisztikus, már-már burleszkszerű visszhangja. A vegyes házasságból született, középosztálybeli, elit magániskolákban és egyetemeken nevelkedett Khalil fekete újjászületését és önazonosságát – túl azon, hogy beszerzett magának egy Kente sálát, harcos feliratú pólókat készített, és szakított korábbi szenvedélyével, a *Hacky Sack*kel – éppen ez a szatirikus-ironikus képlet „teljesíti be”.³⁴ Senna szövege a triviális balhét túlkódolja, megidézve a fekete hősiesség történelmi dimenzióját, melyben Khalil új feketesége igazolást nyer.

A Senna-szatíra hibrid szöveg abban az értelemben, hogy a stilizált, túlkódolt szövegelemek több regiszterben és többféle műfajhatárt felvillantva is megjelennek. A regény komoly „fekete női írásból” átfordul neveltető burleszkbe; szellemjárásokat, szörnyeteget és vérfagyasztó fordulatokat megidéző gótikus történetbe; továbbá *passing* (faji határáthágó), átváltozás-narratívába. A regény második részét alkotó fabula szövetében Maria fokozatosan veszi fel a karikatúra és a groteszk szörny mintázatát. Míg az első részben Maria története (a satíra téziseként) csupán megidézte a kisebbségi amerikai nő szenvedéstörténetét, a másodikban, a satíra antitéziseként, rögeszmés nőt formál belőle, akit az ismeretlen költő iránti elhatalmasodó vágya a legabszurdabb helyzetekbe sodor. Keresése szinte már vádászat; nem kíméli sem magát, sem az útjába kerülőket. Így válik – egy pillanatra a maga számára is hihetetlen módon – groteszk *passing* történet részévé, majd irányítójává. A férfit hajszolva, próbálja kikutatni lakhelyét, s belekeveredik (ismeretlen ház homályos folyosóján bolyongva) egy fiatal nő, Susan életébe. Susan, a költő (fehér) szomszédja, és éppen bébiszitterét várja fogadott kínai kisbabája mellé.

Az abszurditásig túlkódolt epizódokban Maria, a fiatal, vékony, értelmiségi nő hirtelen középkorú, telt idomú, aluliskolázott, spanyol anyanyelvű személyzetté változik: elfogadja a Susan (a baba nevelőanyja) tekintetével megteremtett új identitást; mi több, igyekszik azt a maga javára fordítani. A csecsemővel egyedül maradva, őt sorsára hagyva, kimászik az ablakon, hogy a tűzlétrákon át bejusson

³⁴ A *Kente* sál vagy stóla eredetileg a nyugat-afrikai aszantikhoz köthető, színes mintájú szövött ruhadarab, ám ma már több vállalkozás is gyártja az USA-ban, például egy ohioi manufaktúra, interneten megrendelhetően. Az amerikai fekete diákok (és szimpatizánsaik) körében diplomaosztásra viselt kellékként terjedt el. A *Hacky Sack* az 1970-es években az amerikai tizenévesek között volt népszerű játék. Kicsi, kitömött, puha textillabdával, lábbal ketten vagy hárman játszották, vigyázva, hogy a láblabda soha ne essen a földre. A gyakran akrobatikus ügyességű láblabdások egyéni mutatványokkal is felléptek. Senna szövegében Khalil szenvedélyes *Hacky Sack* játékos, ám ezt sem fekete öntudatra ébredt barátnője, Maria, sem pedig fekete egyetemista társai nem tartják harcos, fekete férfihoz méltó elfoglaltságnak, ezért mond le róla.

a becserkészett fekete férfi lakásának nyitott ablakán. A szöveg a „tragikus mulatt nőre” hajazó trópuszt, annak kulturálisan mélyen beírt, normatív interpretációs horizontjával együtt forgatja ki: Maria kontaktzóna-határáthágása mint *demetáforizáció* játszódik le (a képes értelem konkretizálódásával): a ház homlokzatára erősített létrákon egyensúlyozva, sokféle határt megsértve (még a rendőrséget is riasztják miatta), egyik lakásból az ablakpárkányokon átlép a másikba. A szöveg említett túlkódoltságával szemben (mely a metonimikus iróniaképlet tartománya), megjelenik annak (szintén metonimikus) alulkódoltsága is. A regény szövegében a fekete poéta végig ismeretlen; nincs sem neve, sem háttere; szinte fantomként lebeg a főszereplő előtt. Mint egyik kritikus megjegyzi, lehet, hogy nem is létezik: a fekete költő csupán Maria agyának szüleménye (ST. FÉLIX 2017).

Senna szatírja úgy csavarja ki a rendelkezésre álló kulturális repertoárt, a végletekig, hogy szövegét – a szatíra antitetikus részében – akár Nella Larsen *Quick-sand* című regényének erőteljesen parodisztikus modulációjaként is olvashatjuk, vagy átírásként is, a posztracialitás korában. Az 1928-as Nella Larsen-kisregényben a fiatal, mulatt/kevertfajú öntudatos, magát megvalósítani igyekvő, urbánus értelmiségi nőt „fekete faj” utáni vágya és szexuális vonzalma az amerikai Dél egy eldugott kisvárosába, ott is egy visszataszító, öregedő, fekete lelkész ágyába űzi. Helga Crane testileg-lelkileg nemsokára felszámolódik, gyaníthatóan belehal sokadik szülésébe. A 2017-es Danzy Senna-történetben a fiatal, kevertfajú, öntudatos, magát megvalósítani igyekvő, urbánus értelmiségi nőt olthatatlan szexuális és racialis vágya egy ismeretlen, a New York City bohém értelmiségi negyedében élő fekete férfi ágya alá sodorja. Maria nem hal éppen bele választásába (melyet Helga Crane esetében – Claudia Tate szerint – tudatalatti, incesztuózus, elvesztett fekete apjával, ennél fogva az egész, elvesztett, néger fajjal kapcsolatos fantáziája motivál [TATE 1988, 119–147]). Maria története itt, az ágy alatt, véget ér.

Az afroamerikai hagyomány és a kortárs posztsoul kultúra kontextusában a regény zárása arra emlékeztet, ahogyan egy digitálisan átalakított kép áttűnik tulajdon groteszk másába: az afroamerikai írás szegregált tere ez, mely az amerikai történelem kitüntetett pontján az ellenállás terévé vált (a fekete polgárjogi mozgalom), hogy átússzon egy brooklyni hálószoza ágya alá, ahol a „dezertőr” mozdatatlanságba merevedve és lélegzet-visszafojtva próbálja láthatatlanná tenni magát. Senna szatírja méltóképpen idézi meg e tekintetben azt a fekete szatirikus hagyományt, mely irányultsága szerint társadalomkritika: céltáblája nem személy, hanem elvont fogalom, illetve az azt megtestesítő és pellengérré állított amerikai intézmények és gyakorlatok sajátosan kirajzolódó racialis mintázata.

Ennek a hagyománynak kiemelkedő korai példája a fekete modernizmus Harlemi Reneszánszában George S. Schuyler *Black No More. Being an Account of the Strange and Wonderful Workings of Science in the Land of the Free, AD 1933–1940* című regénye, melynek céltáblája a korabeli rasszmánia. A szatíra főhőse egy bőr-

fehérítő csodaszerrel átlép a hegemon (fehér) rassz térfelére, sőt a sikeres reklámnak köszönhetően egy idő után minden sötétbőrű amerikai kifehériti magát. Ez osztársadalmi feszültséget szül: nem csupán a déli (fehér) fajvédő Ku-Klux-Klan tiltakozik a gyártó ellen, de még az északi NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), a színes bőrűek társadalmi felemelkedéséért küzdő szervezet is. Ugyanis mindkét intézmény lételemét (gyűlöletének céltábláját, illetve kisebbségjobbító célját) megkérdőjelezi a fajátalakító csodaszer rohamos terjedése. A 20. század első felének amerikai racialis politikáját – amelyet ugyan a feketeségnek kétféle olvasata és gyakorlata jellemez, ám mégis mindkettő ugyanolyan abszolutizált fajhatárokat feltételez – Schuyler metsző szatírája helyezte először reflektorfénybe.

Az afroamerikai szatíra kutatója, Darryl Dickson-Carr szerint az afroamerikai irodalomnak kezdettől fogva jellemzője az a „ráértelmező” parodisztikus ugratás és szatirikus humor, mely a Harlemi Reneszánsz idején élte első nagy korszakát az irodalomban (DICKSON-CARR 2001, 2015). Schuyleren kívül szinte minden afroamerikai író használta a szatíra különféle eszközeit, Zora Neale Hurstontól, Rudolph Fisherén át, Langston Hughesig. A második világháborút követő korszakban az afroamerikai irodalom óriása, Ralph Ellison regényének – *A láthatatlan* (*Invisible Man* [1952]) – mélyebb megértéséhez is elengedhetetlen, hogy a szöveg szatirikus ráértelmezéseit és parodisztikus fordulatait a regény mélységének megfelelően követhessük. Az afroamerikai irodalmi szatíra újabb (mennyiségi és minőségi tekintetben) kiemelkedő időszaka a posztmodernnel érkezik, mely a „posztfekete” értelmezéseinek egész arzenálját vonultatja fel. Ebből a termékeny korszakból csupán kettőt ragadok ki a szatirikus beszédmód sokféleségének érzékeltetésére: Charles Johnson buddhista átíratú neorabszolga-narratíváját (*Oxherding Tale* [1982]) és Ishmael Reed gyűlöletszító politikai korrektséget parodizáló művészregényét (*Reckless Eyeballing* [1986]).

A kifejezetten posztsoul kontextusba ágyazható és a Senna-szöveggel dialógusba hozható szatirikus művek – Trey Ellis *Platitudes* (1988), Percival Everett *Erasure* (2001), Mat Johnson *Hunting in Harlem* (2003) és Paul Beatty *Slumberland* (2008) című regénye – azt a szubjektum-pozíciót veszik górcső alá, melyet a polgárjogi mozgalom és a Fekete Esztétika által inspirált szövegek kommercializált változata testesít meg. Ellis, Everett, Johnson és Beatty az esszencializált, parodisztikusan leegyszerűsített fekete kultúraolvasatok normativitását kérdőjelezi meg, sőt pellengérezi ki, legyen az fekete városi ponyva (Ellis, Johnson), fekete női „pafology” (Everett) vagy éppen Wynton Marsalis négerségmutogató, nárcisztikus trombitajátéka (Beatty).³⁵

³⁵ A „pafology” Percival EVERETT *Erasure* című regényben a *pathology* (patológia, kórtan) kitekert változata: ezzel a szóval ragadja meg a szerző regényparódiájában a sikeres fekete nőírók szennázó-hajhász témaválasztását és stílusát.

A posztsoul társadalmi szatírák, köztük Senna *New People* című regénye, végső soron az afroamerikai tapasztalati világ történelmi dimenzióinak, ellentmondásainak és sokrétűségének leegyszerűsítését és kommercializálását boncolgatják. Azt a neo-liberális értelmezőbizniszt, melynek aktorai bőrszínre és (nagyjából) nemre való tekintet nélkül sajátítanak ki és dobnak piacra racializált identitástermékeket.³⁶ Danzy Senna a posztsoul szatíráknak ebben a „férfias” világában jelenik meg női történetével, mely több kíván lenni kommercializált, előértelmezett „fekete női írásnál”.³⁷ *New People* című szatirikus regénye a vele cinkosságot vállaló olvasót – a kortárs (kevertfajú) amerikai társadalomkritikán túl – arra ösztökéli, hogy a tézise és antitézise közti szövegrésben rejlő harmadik dimenziót észrevéve, legyen hite az őszinteség, helyénvalóság és igazságosság hármában, még az álhírekkel teli, „tényeken túli”, identitás-zavaros világban is.

Bibliográfia

- ANDERSON, Crystal S. (2007), The Afro-Asiatic Floating World. Post-Soul Implications of the Art of Iona Rozeal Brown, *African American Literature*, 2007/4, 655–665.
- ASHE, Bertram – SENNA, Danzy (2002), Passing as Danzy Senna, *Columbia. A Journal of Literature and Art*, 2002/36, 125–145.
- ASHE, Bertram (2007), Theorizing the Post-Soul Aesthetic. An Introduction, *African American Literature*, 2007/4, 609–624.
- BEATTY, Paul (2008), *Slumberland*, New York–London, Bloomsbury.
- BELLOT, Gabrielle (2017), The Ineradicable Color-Line. Danzy Senna’s *New People*, *Los Angeles Review of Books*, <https://lareviewofbooks.org/article/the-ineradicable-color-line-danzy-sennas-new-people/>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- DAVID, Marlo (2007), Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music, *African American Literature*, 2007/4, 695–707.

³⁶ A fekete olcsó irodalomra példák Zane, Nikki Turner vagy Omar Tyree túlértékelt ponyvái. Ahogy Darryl Dickson–Carr megerősíti (DICKSON–CARR 2013): az afroamerikai kultúra és irodalom szűk keresztmetszetű értelmezői piacának formálói között ott találjuk az afroamerikai könyvkiadókat is magukban foglaló hatalmas könyvkiadó-konglomerátumok és lemezkiadók, hiphop-vállalkozók mellett a híres – személyiségüket, tehetségüket és feketeségüket tőkésítő – afroamerikai művészeket is. Az ő hitelesítő jelenlétük színpadon, tévéstúdiókban vagy filmek főszerepeiben jelentősen közrejátszik abban, hogy a kultúraipar számukra kijelölt helyén a „feketeséget” fogyasztható terméké alakítsák, mint teszi ezt a világhírű New York-i Lincoln Center jazzprogramjának társalapítója és művészeti vezetője, a jazz-művész Wynton Marsalis, vagy a népszerű tévés személyiség, színésznő és producer, Oprah Winfrey.

³⁷ Senna maga nevezi – a szatirikus (fekete) hagyomány jellegét és hagyományos művelőinek társadalmi nemét tekintve – a szatírákat tipikusan *férfias* diszkurzív térnek, melyben azonban nőiróként meg kíván jelenni (ASHE–SENN 2002, 136).

- DICKSON-CARR, Daryll (2001), *The African American Satire. The Sacredly Profane Novel*, Columbia MO, University of Missouri.
- DICKSON-CARR, Daryll (2015), *Spoofing the Modern. Satire in the Harlem Renaissance*, Columbia, SC, University of South Carolina Press.
- DICKSON-CARR, Daryll (2013), „*The Historical Burden That Only Oprah Can Bear*”. *African American Satirists and the State of the Literature, Contemporary African American Literature. The Living Canon*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press.
- DU BOIS, W. E. B. (1903), *The Souls of Black Folk*, Chicago, A. C. McClurg.
- ELAM, Michele (2007), Passing in the Post-Race Era. Danzy Senna, Philip Roth, and Colson Whitehead, *African American Literature*, 2007/4, 749–768.
- ELAM, Michele (2011), *The Souls of Mixed Race Folk. Race, Politics, and Aesthetics in the New Millennium*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- ELLIS, Trey (1988), *Platitudes*, Boston, Northeastern University Press.
- ELLISON, Ralph (1970 [1952]), *A láthatatlan (Invisible Man)*, ford. BARTOS Tibor, Budapest, Európa.
- EVERETT, Percival (2001), *Erasure*, Lebanon, NH, University Press of New England.
- GATES, Henry Louis (1988), *The Signifying Monkey*. New York–Oxford, Oxford University Press.
- GILROY, Paul (2004), *After Empire. Melancholia or Convivial Culture*, New York, Routledge.
- GILROY, Paul (2006), *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press.
- JARRETT, Gene Andrew (ed.) (2006), *African American Literature Beyond Race. An Alternative Reader*, New York, New York University Press.
- JERKINS, Morgan (2017), The Old Problems of New People, *New Republic*, <https://newrepublic.com/article/143452/old-problems-new-people>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- JOHNSON, Charles (1982), *Oxherding Tale*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- JOHNSON, Mat (2003), *Hunting in Harlem*, New York–London, Bloomsbury.
- KLEEMAN, Alexandra (2017), Once Upon a Time in Post-Racial America, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2017/10/06/books/review/danzy-senna-new-people.html> letöltés ideje: 2018.02.15.
- LARSEN, Nella (1928), *Quicksand*, New York, London, Alfred–Knopf.
- MASUOKA, Natalie (2017), *Multiracial Identity and Racial Politics in the United States*. Oxford Scholarship Online, University Press Scholarship Online, <http://www.oxford-scholarship.com/view/10.1093/oso/9780190657468.001.0001/oso-9780190657468>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- MILIAN, Claudia (2017), Beige Bubble Bodies. New People by Danzy Senna, *The Miami Rail*, <https://miamirail.org/literature/beige-bubble-bodies-new-people-by-danzy-senna/>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- PARKER, Kim – HOROWITZ, Juliana Menasce – MORIN, Richmond – LOPEZ, Mark Hugo (2015), *Multiracial America*, <http://www.pewsocialtrends.org/2015/06/11/chapter-1-race-and-multiracial-americans-in-the-u-s-census/>, letöltés ideje: 2018.02.15.
- REED, Ishmael (1985), *Reckless Eyeballing*, New York, St. Martin's.
- RILEY, Dorothy Winbush (2002), *The Complete Kwanzaa. Celebrating Our Cultural Harvest*, New York, HarperCollins.

- RAMSEY, Willaim (2007), An End of Southern History. The Down-Home Quests of Toni Morrison and Colson Whitehead, *African American Literature*, 2007/4, 769–785.
- SCHUR, Richard (2007), Post-Soul Aesthetics in Contemporary African American Art, *African American Literature*, 2007/4, 641–654.
- SCHUYLER, George S. (1931), *Black No More*, New York, Macaulay.
- SENNA, Danzy (1995), *To Be Real*, in Rebecca WALKER (ed.), *To Be Real. Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor.
- SENNA, Danzy (1998), *Mulatto Millennium*, in *UTNE Reader*, <https://www.utne.com/arts/mulatto-millennium-racial-identity-multiracial-world>, letöltés ideje: 2019.01.08.
- SENNA, Danzy (1998), *Caucasia*, New York, Riverhead.
- SENNA, Danzy (2004), *Symptomatic*, New York, Riverhead.
- SENNA, Danzy (2009) *How Did You Sleep Last Night*, New York, Picador–Farrar, Straus and Giroux.
- SENNA, Danzy (2017), *New People*, New York, Riverhead.
- SIMPSON, Paul (2003), *On the Discourse of Satire. Towards A Stylistic Model of Satirical Humour*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2014. *Authenticity*, <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/>, letöltés ideje: 2019.01.08.
- ST. FÉLIX, Doreen (2017), Danzy Senna's New Black Woman, *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/danzy-sennas-new-black-woman>, letöltés ideje: 2019.01.08.
- TATE, Claudia (1988), *Desire and Death. Seducing the Lost Father in Quicksand by Nella Larsen, Psychoanalysis and Black Novels. Desire and Protocols of Race*, New York–Oxford, Oxford University Press, 119–147.
- TAYLOR, Paul C. (2007), Post-Black, Old Black, *African American Literature*, 2007/4, 625–640.
- VIRÁGOS Zsolt (1975), *A négerség és az amerikai irodalom*, Budapest, Akadémiai.
- VIRÁGOS Zsolt – VARRÓ Gabriella (2002), *Jim Crow örökösei. Mítosz és sztereotípiák az amerikai társadalmi tudatban és kultúrában*, Budapest, Eötvös József.
- WARREN, Kenneth (2011), *What Was African American Literature*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- ZACK, Naomi (ed.) (1995), *American Mixed Race. The Culture of Microdiversity*, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Oxford, Rowman–Littlefield.

*

Ez a tanulmány nem jöhetett volna létre a CEU (Central European University, Budapest) infrastruktúrája, könyvtárának szellemi forrásai nélkül.